NB
545
.C63

LIBRARY

Brigham Young University

FOREIGN LANGUAGE COLLECTION

in memory of

LUCIENNE SAMYN KIRK

LA

SCULPTURE FRANÇAISE

AVANT

LA RENAISSANCE CLASSIQUE

LEÇON D'OUVERTURE

DU COURS DE L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE FRANÇAISE

PROFESSÉE A L'ÉCOLE DU LOUVRE

Le 11 décembre 1889

PAR

LOUIS COURAJOD

CONSERVATEUR ADJOINT DES MUSÉES NATIONAUX

PARIS

HONORÉ CHAMPION, LIBRAIRE

9, QUAI VOLTAIRE

1891

730.141

LA

SCULPTURE FRANÇAISE

AVANT

LA RENAISSANCE CLASSIQUE

LEÇON D'OUVERTURE

DU COURS DE L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE FRANÇAISE

PROFESSÉE A L'ÉCOLE DU LOUVRE

Le 11 décembre 1889

PAR

LOUIS COURAJOD

CONSERVATEUR ADJOINT DES MUSÉES NATIONAUX

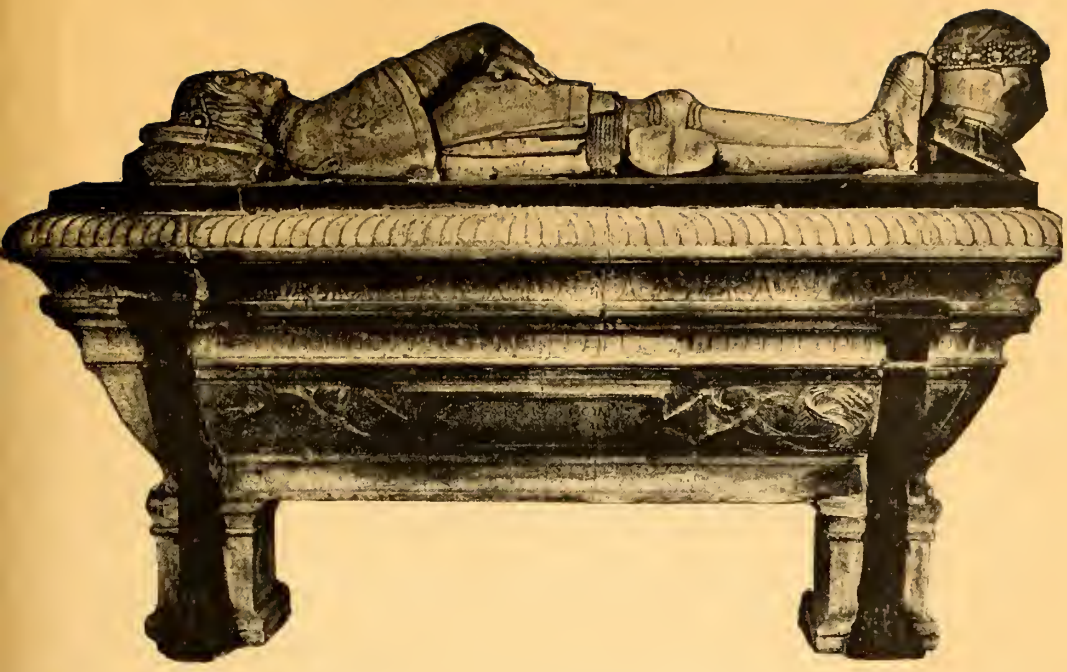
PARIS

HONORÉ CHAMPION, LIBRAIRE

9, QUAI VOLTAIRE

1891

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



Tombeau de Charles d'Anjou, comte du Maine, mort en 1473. (Ecole italienne. Dernier tiers du XVe siècle Cathédrale du Mans.)

LA SCULPTURE FRANÇAISE

AVANT

LA RENAISSANCE CLASSIQUE

LEÇON D'OUVERTURE DU COURS DE « L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE FRANÇAISE »

Professée à l'Ecole du Louvre, le 11 décembre 1889

Messieurs,

Les personnes qui nous ont fait l'honneur de suivre antérieurement le cours de l'histoire de la sculpture à l'école du Louvre connaissent les habitudes de la maison. Le temps s'y passe en démonstrations pratiques, en exhibitions de moulages et de photographies, en projections à l'aide de la lumière oxhydrique, en analyses, en comparaisons et en discussions de monuments. Rien ne sera changé cette année aux procédés ordinaires

de notre enseignement. Mais aujourd'hui, par exception, nous laisserons de côté les démonstrations pratiques pour tracer le programme du cours de 1890. Un préambule et un avant-propos doivent, en effet, précéder les expériences et vous y préparer. Je veux vous donner, en même temps, une vue d'ensemble et un aperçu à vol d'oiseau de la route que nous allons suivre pour fournir la dernière étape du voyage à travers l'histoire de l'art commencé en 1887.

Je dois aussi apprécier sommairement et d'un mot l'œuvre morale de la Renaissance et indiquer sa place dans l'histoire de la civilisation.

Vous savez déjà, Messieurs, ce qu'il nous reste à étudier dans les origines du mouvement intellectuel auquel est due la période classique de la Renaissance française. Vous n'avez pas oublié tout ce que nous a révélé l'étude de notre sujet, entreprise à un point de vue international et dégagée de toutes les entraves d'un enseignement étroit, localisé et traditionnel. Dès 1887, après avoir, à l'aide d'une sévère analyse, établi de quels éléments principaux et essentiels se composait le mélange qualifié du nom d'*Art de la Renaissance*, nous avons insisté, surtout et tout d'abord, sur l'existence de certains éléments jusque-là négligés, méconnus ou simplement regardés comme un *effet*, tandis qu'ils avaient été une *cause*. Vous savez où nous les avons trouvés, ces éléments : à une source dont on s'était systématiquement détourné.

Dans le long effort européen qui dura près de deux siècles et qui devait amener à la lumière notre art moderne, j'ai montré la grande et la large part de la famille française du Nord et de la famille flamande. C'était rude et bien hardi que de prétendre tirer de l'étude de l'art français et de l'art flamand pendant le XIVe et le XVe siècle des conclusions semblables aux nôtres. Vous avez pourtant vu que c'était légitime. J'ai consacré trois ans de nos entretiens à cette tâche laborieuse. Vous m'avez accordé trois ans d'une bienveillante attention. Je souhaiterais que vous ne regrettassiez pas un aussi généreux concours, et pour atteindre ce but, je vous prierai de jeter les yeux sur l'œuvre que nous avons accomplie de concert. Les idées que nous avons échangées ici pour la première fois et qui, sans le patronage de votre indulgence et sans la propagande de votre foi, n'auraient jamais pu se produire librement dans un milieu aussi pénétré que le nôtre d'influences et de routines classiques, ces idées, dis-je, commencent à faire leur chemin dans le monde. J'ai reçu d'Allemagne et d'Autriche des adhésions sans réserves. Quelques Italiens, devant les faits accumulés et démontrés ici, sont inquiets et ébranlés, bien qu'ils résistent encore. Voyez notamment l'*Archivio storico dell' arte*, mai et juin 1889, page 255, et *Arte e Storia*,

11 novembre 1889. La production française elle-même, d'abord hostile, n'a pu rester jusqu'au bout indifférente aux résultats [1]. Elle s'est involontairement tournée vers les nouveaux horizons qu'on ouvrait devant elle, et tel livre qu'on pourrait citer, écrit au jour le jour pendant que se produisaient ici les démonstrations, n'a pu demeurer fidèle dans ses conclusions aux doctrines vieillies posées dans ses prémisses.

Pour l'histoire de l'art moderne, le point de départ est désormais changé, aussi bien dans l'ordre chronologique que dans l'ordre des causes morales. Notre opinion sur le comput de l'ère nouvelle et sur la généalogie des inspirations créatrices est plus ou moins ouvertement reconnue ; mais, en définitive, elle est acceptée par divers savants. Il ne lui manque plus que la consécration de la vulgarisation et de la grande publicité. La Sorbonne lui a fait récemment un gracieux et amical accueil qui m'a vivement flatté [2]. L'Université est convertie aux vérités dont nous tous ici nous nous sommes faits les premiers apôtres. Le Collège de France, j'en ai l'heureuse et confraternelle assurance, ne nous contredira pas et nous prêtera au contraire le plus ferme appui.

Tel est déjà le premier résultat de notre œuvre commune. Mais, jusqu'ici, notre longue analyse de trois ans n'a porté que sur ces éléments tout particuliers et tout nouvellement interrogés du problème. Le procès

[1] Voyez notamment le journal *le Temps* du 9 février 1891, qui confirme l'évolution signalée par nous en 1889. On y lit ce qui suit : « Eugène Müntz. — La *Renaissance française*. Allocution prononcée à la quatorzième réunion des sociétés des beaux-arts des départements. Brochure in-8°. Ce discours d'un savant, connu par de beaux travaux sur l'art français, mérite d'être signalé. Il est plein d'idées et contient plus de sens que de mots. Nous indiquerons les principales. Pour l'architecture, M. Eugène Müntz fait remarquer que rien ne ressemble moins aux palais de l'Italie, que les châteaux de Blois, d'Amboise, de Fontainebleau, de Saint-Germain, de Chenonceaux, de Chambord ou d'Ecouen. Et il en marque la différence en des termes d'une heureuse précision : « Ces merveilles de l'art de bâtir, dit-il, sont fouillées, savou- » reuses et pittoresques, tandis que les édifices similaires de l'Italie se distinguent par la re- » cherche de la simplicité et de la pureté des lignes, une pureté qui dégénère de plus en plus » en froideur et en monotonie. » A l'égard de la sculpture, après avoir rappelé l'œuvre de Jean Goujon et de Germain Pilon, il caractérise l'originalité de cette partie de l'art français par un mélange incomparable « de la délicatesse de l'esprit, de l'émotion et du style. » Si son sujet avait été moins exactement circonscrit, il aurait montré sans doute que la sculpture française a produit depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours une suite ininterrompue de chefs-d'œuvre, ce qu'on ne retrouve dans aucun pays, pas même en Italie. Enfin, pour ce qui est de la peinture, il montre clairement que nos artistes attachés à la tradition réaliste de l'école flamande ne pouvaient rien prendre des Italiens parvenus au dernier période de raffinement. C'est pourquoi l'école de Fontainebleau resta stérile chez nous, et ses maîtres, comme les oiseaux des tropiques dans les climats tempérés, s'éteignirent sans postérité. Nos peintres restèrent attachés, jusque vers le dernier tiers du XVIe siècle, à la peinture de portraits, ce legs vénérable de l'école franco allemande. » Voyez, dans un sens différent, le *Courrier de l'Art* des 13, 20, 27 juin, 4 et 11 juillet 1890.

[2] Voyez *les Origines des temps modernes et la Renaissance*, leçon d'ouverture du cours d'histoire moderne à la Sorbonne, par Henri Lemonnier, chargé du cours à la Faculté des lettres. Paris. Armand Colin. 1890, in-8°.

n'est pas complètement instruit. Il nous reste un élément, un coefficient très important à apprécier. Il s'agit d'évaluer maintenant l'apport italien, le coefficient italien, et de faire l'histoire des sources de l'influence méridionale. C'est à ce travail que sera consacré le cours de cette année (1889-1890), et c'est par là que nous terminerons le cycle des études que nous avons entreprises à l'école du Louvre sous le nom d'origines de la Renaissance.

Il semble qu'un mauvais sort me poursuit. J'ai le chagrin de me trouver, au début de toutes mes démonstrations, en lutte avec les opinions admises autour de moi. Je hais pourtant autant que vous le paradoxe. Pardonnez-moi aussi une attitude involontaire de révolté. Mais j'estime que ce serait manquer à mon auditoire que de transiger, par respect humain, avec l'erreur, celle-ci fût-elle ratifiée par l'opinion publique. Je dois donc, quelles que soient pour moi les conséquences de cette résolution, vous affranchir du tribut payé jusqu'à ce jour à une doctrine inexacte, dangereuse et recommandée par un patriotisme mal éclairé.

J'ai failli me brouiller avec les amis de l'Italie quand j'ai démontré que l'Italie n'avait pas fait à elle toute seule ni la Renaissance européenne ni la Renaissance française. J'ai commencé à me brouiller avec les amis de l'art français, non moins intolérants, quand j'ai entrepris de prouver, il y a quelque cinq ou six ans que, dès la fin du xve siècle, la France était profondément pénétrée par les éléments de l'art italien et prête à subir, pendant quelque temps, le joug de celui-ci d'une manière qui est très appréciable.

Le mal vient du tort que l'on a en France d'écrire l'histoire de l'art *à priori*, et non pas d'après le lent examen des œuvres et de longues observations personnelles. Or, un piège a été tendu bien involontairement à ceux qui n'étudient que les textes et qui apprécient ensuite ces textes plus ou moins complets à l'aide des idées généralement reçues et des jugements tout faits. Et, ce qu'il y a de très regrettable, le piège a été tendu par l'homme à qui l'art français de la sculpture doit le plus, par Emeric David.

Je n'attaque pas, bien entendu, Emeric David ; je vénère l'auteur de la première histoire de la sculpture française, d'une histoire née au musée des monuments français de Lenoir et rédigée avant 1817. Mais l'homme qui, le premier, a compris nos grands artistes gothiques et l'existence en France d'une école de sculpture supérieure à celle de l'Italie, cet homme s'est trompé quand il a voulu trop prouver en niant la pénétration de la France par l'Italie au xve siècle.

Voici le passage d'Emeric David qu'il s'agit de réfuter *(Hist. de la*

sculpt. fr., p. 152) : « Tantôt on a dit que Charles VIII, en revenant d'Italie, amena avec lui un grand nombre d'artistes italiens ; tantôt, que le château de Gaillon a été construit par le frere Giocondo; tantôt, que Paul-Ponce Trebatti a exécuté, en totalité ou en partie, le tombeau de Louis XII et même les statues de celui de François Ier. Ces assertions sont dénuées de toute espèce de preuve. Si Charles VIII, revenu d'Italie en 1495, mort au mois d'août 1498, eût ramené d'Italie un grand nombre d'artistes italiens, nous connaîtrions leurs noms et leurs ouvrages, nous les verrions employés par Louis XII après la mort de son prédécesseur, au lieu que nous ne voyons exécuter les principaux monuments de ce nouveau règne que par des artistes français. Les écrivains italiens, enfin, n'auraient pas manqué de nous instruire de ce fait, comme ils n'ont pas oublié de nommer les élèves italiens que le Rosso et le Primatice employèrent à Fontainebleau. » Un peu plus loin, le bon Emeric David fait, de Jean Juste et des premiers Juste, des Français. L'esprit de ce passage d'Emeric David est absolument faux. Je vous le prouverai.

L'erreur d'Emeric David a été malheureusement bien funeste et très féconde. Une foule d'écrivains très bien intentionnés sont partis de ce faux point de départ pour affirmer que l'art français était resté pur de toute influence étrangère au moment précis où il subissait l'empreinte de l'art italien. C'est là un sentiment qui n'a aucune base sérieuse, mais qui, actuellement, est, comme on dit, très bien porté dans le monde.

Je citerai loyalement au début quelques-unes des principales opinions que j'aurai à combattre. Vous connaîtrez aussi le *pour* et le *contre*, et si l'erreur vous plaît, vous pourrez l'embrasser. « On a rompu, » disait M. de Bonnaffé dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1875 (2e période, tome XI, p. 394), « on a rompu bien des lances pour et contre ce que l'on appelle l'influence italienne sur les origines de la Renaissance française, et la bataille dure encore entre les Pontifes de l'antiquité et les Paladins du moyen âge.... Que les Italiens aient joué un rôle considérable en France à dater de l'école de Fontainebleau, personne ne s'avise de le contester; mais faut-il, par idolâtrie, les faire entrer en scène au *début même de notre Renaissance* et leur en attribuer l'initiative? J'avoue que mon admiration, » ajoute encore M. Bonnaffé, « si passionnée qu'elle soit pour les maîtres incomparables de la Renaissance italienne, ne va pas jusqu'à dénaturer l'histoire à leur profit. Montrez-nous, » dit un peu plus loin le même auteur, « la griffe italienne sur les premiers produits de la Renaissance. » C'est justement ce que je ferai devant vous cette année. Je vous montrerai le reflet de l'art italien sur notre art français du commencement du XVIe siècle.

Corrigée partiellement en fait, mais demeurée presque entière en principe, l'erreur d'Emeric David a égaré encore de nos jours les meilleurs esprits, les esprits les plus indépendants, les plus honnêtes, les plus impartiaux. Achille Deville, dans sa belle publication des comptes du château de Gaillon, n'insiste pas suffisamment sur tout ce qu'il y a d'italien, de germes et d'éléments italiens, dans la construction de Gaillon. Enfin, M. Léon Palustre, l'auteur du grand et magnifique ouvrage intitulé *la Renaissance*, n'a pas toujours, à mon avis, une idée juste du grand mouvement dont il a entrepris de retracer si magistralement l'histoire. Il n'imagine pas, ou il n'imaginait pas, au début de son livre, qu'il pût y avoir de *Renaissance* sans emploi complet de toutes les formes extérieures classiques, et il avait commencé par exclure de son cadre tout ce qui échappait à la grammaire de l'art classique, à la syntaxe de son ornementation. Moi aussi j'avais longtemps pensé comme lui avant de m'être éclairé. Vous verrez cela dans son premier volume où, parlant de l'église Saint-Wulfran d'Abbeville, il entretient son lecteur de la porte en bois à arabesques et à moulures classiques de Jean Damourette et s'abstient de mentionner le portail lui-même, bien que ce portail date du commencement du XVIe siècle, mais parce qu'il n'est pas d'ordre classique. M. Palustre, dans son très beau travail, prend en général le mot *Renaissance* dans le sens étroit et absolu donné à tort, à ce mot, par l'usage commun. Je lui reproche d'avoir négligé un peu toute une période très intéressante d'une vraie Renaissance bien essentiellement française et d'avoir voulu élargir injustement, dans la période suivante, la part de la France au détriment de l'Italie. M. Palustre a nié presque complètement l'influence d'artistes comme le Boccador et comme Serlio. Il a nié l'influence des ornemanistes d'abord, et plus tard l'ingérence des théoriciens italiens à un moment où cette influence et cette ingérence étaient, dans une certaine mesure, absolument manifestes. Et puis, laissez-moi faire encore un petit reproche à mon excellent ami M. Palustre, à propos de Michel Colombe ; il n'a pas voulu souffler un mot des conséquences du contact personnel de celui-ci avec le style italien. M. Palustre, par son goût délicat, par sa clairvoyance, était digne de penser et de sentir avant moi et mieux que moi ce que je vais vous dire tout à l'heure.

Je tiens cependant à constater dès aujourd'hui que, si l'on ajoute au mot *Renaissance* le qualificatif de *classique* chaque fois que le mot est prononcé par M. Palustre, nous pouvons être la plupart du temps entièrement d'accord sur un grand nombre de points. Son travail, je le répète, est très remarquable. Je suis bien sûr que M. Palustre, avec ses habitudes de haute, de saine, d'indépendante critique, avec sa vaste

connaissance des monuments, s'apercevra bientôt, s'il ne l'a déjà fait, qu'il a glissé sur une pente rapide au delà du point où il voulait s'arrêter. Nous devons d'ailleurs nous abstenir de rien juger définitivement avant l'apparition de son introduction. Comme j'espère bien que le beau livre de M. Palustre sera journellement dans vos mains, je devais faire ces réserves.

Plusieurs publicistes, adoptant les vues de M. Palustre, ont nié *à priori*, partout et toujours, l'influence de l'Italie, notamment M. Marius Vachon à propos de l'Hôtel de ville de Paris, qu'on a voulu enlever à Dominique de Cortone à l'aide de documents d'archives, et que d'autres documents d'archives viennent de lui restituer. Il suffit d'étudier l'édifice pour comprendre qu'il émane de l'école franco-italienne. La tradition et le texte sont venus lever tous les scrupules.

Quoi qu'il en soit de ces opinions nouvelles, de ces doctrines à la mode et de leur succès provisoire, la vérité n'a jamais, grâce à Dieu, été complètement obscurcie parmi nous. La France n'a jamais perdu le sentiment de la justice, et chez nous, de tout temps, des savants, par de remarquables travaux et de courageuses protestations, ont, au bénéfice de l'Italie, empêché la prescription et maintenu les droits de l'étranger.

Je vais d'abord signaler l'œuvre intelligente de deux esprits éminemment clairvoyants et judicieux. Par l'examen des monuments et par la production de textes irréfutables, feu Benjamin Fillon et M. Anatole de Montaiglon ont fait comprendre qu'il fallait tenir grand compte de la légende à base historique montrant Charles VIII et Louis XII installant en France une pépinière d'artisans italiens et un foyer d'art ultramontain. Rien ne prévaudra contre les démonstrations de Benjamin Fillon et de M. Anatole de Montaiglon.

Un des érudits qui ont le plus contribué à la défense de la bonne doctrine est M. Charles de Grandmaison, l'archiviste d'*Indre-et-Loire*, bien placé pour connaître, à Tours, toute la vérité. M. de Grandmaison a dit avec raison, en se résumant, dans ses *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, p. 16 : « Il fut un temps où, dans ce magnifique mouvement artistique, on attribuait tout à l'Italie; aujourd'hui, plusieurs écrivains semblent vouloir se jeter dans l'extrémité contraire et tout lui refuser. Cette dernière thèse a pour elle l'avantage d'être plus patriotique que l'autre; mais, si le patriotisme est une belle chose, la vérité a ses droits qui ne doivent jamais être méconnus. » Et M. de Grandmaison, dans son excellent livre, a montré les Italiens travaillant chez nous dès le commencement du XVIe siècle.

Moi aussi, Messieurs, j'ai été, comme M. de Grandmaison, agacé par

la fâcheuse tournure que prenaient les choses et, après plusieurs protestations devant la société des Antiquaires de France, j'ai obtenu, en 1884, l'insertion, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, d'un article intitulé : *la Part de l'Art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française*. Voilà ce que n'auraient pas dû oublier ceux qui m'ont accusé d'injustice ou de malveillance envers l'Italie.

Depuis, et après moi, ces principes ont eu la bonne fortune d'être défendus avec un grand talent d'exposition, mais avec une conviction trop modeste et bien tempérée, dans un livre : *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, par M. Eugène Müntz. L'éminent publiciste y soutient une excellente doctrine que je vous recommande, et dont je ne puis faire un meilleur éloge qu'en vous disant qu'elle est trop timide et qu'elle a trop ménagé les prétentions de nos contradicteurs, afin d'éviter les réclamations. Aux jours de lutte, j'estime qu'on ne doit pas laisser dans sa poche la moitié de son drapeau. Dans la science, le succès relatif et obtenu par habileté n'est pas un but légitime. La science perdrait son prestige et ses privilèges si elle consentait à poursuivre autre chose que l'absolu, que l'idéal et que l'éternel. Forte de ses convictions, elle n'a rien à ménager.

Cette part de l'Italie dans la constitution, dans l'économie de la Renaissance française définitive, cette participation très réelle que tant de bons esprits reconnaissent et proclament, il s'agit, cette année, de vous en démontrer scientifiquement l'existence et de vous en retracer le développement et les vicissitudes de manière à ce qu'elle ne puisse plus jamais être niée.

Voici quel sera le programme de notre démonstration : Nous n'aurons cure ni des prétentions des « pontifes de l'antiquité, » comme on l'a dit, ni des menaces des « paladins du moyen âge. » Nous remarquerons tout d'abord dans l'art français, dès le XIVe siècle, les traces d'une imperceptible infiltration italienne. Vous n'avez pas oublié ce que je vous ai dit du goût étrange et bizarre du mobilier du temps de Charles V et surtout de celui de Charles VI, tel que ce goût est traduit dans les miniatures d'André Beauneveu, de Valenciennes. Il y a là des fauteuils d'une gothicité qui, volontiers, nous ferait sourire et qui rappelle le style aventureux et fantaisiste du gothique troubadour de la Restauration et du romantisme de 1830. En vous montrant ces sièges sur les miniatures d'André Beauneveu, je vous ai expliqué que, comme construction, cela sentait l'Italie à plein nez. Etait-ce un caprice passager dû aux alliances de la maison de France avec les familles princières italiennes, une mode analogue à celle des bijoux, comme on pourrait le penser à la suite du

marquis de Laborde? *(Ducs de Bourgogne.)* Je n'en sais rien. Mais le fait n'en demeure pas moins assez complètement établi. Etant donnée seulement la nombreuse colonie italienne qui vivait à Paris au XIVe siècle et qui, par parenthèse, compta dans ses rangs Pétrarque et le père de Boccace, nous ne devons pas nous étonner de trouver chez nous, à cette cour éclectique des Valois, certains éléments de la vie nationale et de la civilisation italienne. Ce n'est qu'une indication qu'il faudra développer. Je vous ai signalé des peintures d'Avignon, qui furent exécutées par des artistes italiens. Je vous en parlerai encore, ainsi que de celles du monastère de la Chaise-Dieu. Je vous ai déjà expliqué que, dès la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe, le duc Jean de Berry avait des rapports

La Force, statue de marbre, par Michel Colombe. Fragment du tombeau de François II, duc de Bretagne, exécuté dans les six premières années du XVIe siècle. (Cathédrale de Nantes.)

nombreux avec l'art italien, malgré son goût prononcé pour l'art du Nord, puisque Beauneveu et Drouet de Dammartin étaient les maîtres de ses œuvres, et que les artistes de Bourges et de Méhun-sur-Yèvre étaient en communication avec les artistes de Dijon et avec l'école de Claux Sluter.

Vous vous rappellerez ce que je vous ai dit des ivoires italiens qui pénétrèrent chez les ducs de Bourgogne à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe. Vous n'oublierez pas l'existence du grand tableau d'ivoire ou d'os du Louvre, connu sous le nom de retable de Poissy, exécuté pour le duc de Berry certainement avant 1416 et, probablement, avant 1413, comme je l'ai établi devant vous. Nous étudierons les rapports du même duc de Berry avec les marqueteurs, les *intarsiatori* italiens. Nous remarquerons que Jean de Berry avait des miniaturistes italiens à sa solde et que certaines œuvres de ceux-ci sont intercalées dans des manuscrits qu'il a possédés.

Nous établirons de nouveau que Jacquemart de Hesdin, qui eut une grande renommée à la cour de France, s'appliqua, au moins par moments, avec nombre d'artistes septentrionaux, à contrefaire la peinture italienne du XIVe siècle et à s'inspirer du style italien. J'insisterai sur ce fait. Nous ausculterons certaines statues du règne de Charles VI pour voir si elles ne contiennent pas des éléments exotiques; nous vous montrerons qu'une vaste industrie d'orfèvrerie très bien organisée dans le nord de l'Italie a répandu, à la fin du XIVe et au commencement du XVe siècle, une grande masse de croix, de reliquaires et de pièces religieuses sur l'Europe et notamment sur la France.

Mais, de l'examen de tous ces monuments, il résultera que, s'il y eut alors, au XIVe siècle, entre l'art septentrional et l'art méridional, un contact très sensible, il n'y eut pas de profonde pénétration caractéristique et définitive du Nord par le Midi. Cependant j'insisterai sur un point que je vous ai déjà signalé. L'art de la cour de Charles V et de la cour de Charles VI, tel qu'il était pratiqué par l'école franco-flamande, qui essayait d'opérer au bénéfice de la France une Renaissance par la pure doctrine gothique et française, cet art septentrional, que j'ai appelé l'art officiel ou l'art parisien, se préoccupa incontestablement de l'art italien dans une mesure très appréciable. Seulement, nous ne devons pas oublier qu'à ce moment l'art italien ne s'était pas encore écarté du style international gothique commun à toute l'Europe, style d'origine septentrionale, et qu'alors, en somme, les pénétrations étaient réciproques entre les divers arts de la chrétienté.

La première morsure sérieuse de l'art italien sur l'art français ou franco-flamand que j'aurai à vous signaler est celle dont Jean Foucquet

a été l'agent. Foucquet alla en Italie à un moment où l'évolution de l'art italien, dans le sens du retour à l'antique, était déjà complète et définitive. Je vous expliquerai que Foucquet fut très bien reçu dans son voyage, et que, sans faire à l'Italie d'autre concession, il en rapporta le goût de la décoration italienne empruntée à l'antiquité. Les conséquences de ce fait seront considérables quand, après avoir longtemps sommeillé à l'ombre, elles se manifesteront en pleine lumière.

A partir de ce moment, c'est-à-dire sous les règnes de Charles VII, de Louis XI, de Charles VIII et de Louis XII, les infiltrations de l'art italien, je parle d'un art italien revêtu de son caractère classique définitif, ces infiltrations allèrent toujours en augmentant. Il serait trop long de les énumérer aujourd'hui, car ce sont des faits positifs qui ne peuvent pas se résumer. J'en ai dressé la liste, qui vous sera communiquée. Je vous ferai en détail la description de tous les symptômes antérieurs aux premiers accès bien déclarés de la fièvre du goût italien dont l'art français fut saisi. C'est ce que j'appellerai la période d'incubation de la Renaissance classique française.

Jusqu'aux dernières années du règne de Charles VIII, et en fait jusqu'aux premières années du règne de Louis XII, les progrès du style italien se firent secrètement, c'est-à-dire sans parade, sans affirmations tapageuses, en quelque sorte souterrainement. L'art italien n'est pas encore chez nous un culte reconnu publiquement. C'est une très petite église, presque sans prosélytes, tolérée uniquement parce que la foule l'ignore et, par conséquent, n'a pas de raisons de lui être hostile. L'art français en est à peine influencé, en exceptant ce qui se passe dans le milieu tourangeau et en particulier dans l'atelier de Foucquet au point de vue de l'ornement.

A partir du retour de Charles VIII, après la campagne d'Italie, en 1495, et à partir de Louis XII, ce fut tout le contraire. Nous vous montrerons d'abord qu'Emeric David s'est trompé en croyant qu'on ne pourrait pas citer les artistes italiens ramenés par Charles VIII. Nous possédons la liste de ces artistes, et nous pouvons indiquer les gages payés à tous les immigrés ultramontains attirés et amenés par le roi.

Après avoir nommé tous les artistes italiens qui travaillèrent en France, ou du moins tous ceux qui nous sont connus (ce qui peut les laisser supposer sensiblement plus nombreux qu'ils ne le paraissent), nous examinerons ce que nous pourrons rencontrer de leur style national dans les monuments qui s'élevèrent chez nous pendant leur séjour. Leur présence était certaine, nous verrons bien si l'analyse ne nous révèle pas quel fut leur concours et leur influence, concours et influence

qu'on s'applique souvent à nier imperturbablement. Nous nous apercevrons que les monuments sur lesquels portera notre enquête et qui appartiennent tous à la même période de la Renaissance se divisent en trois catégories : 1° les monuments dans lesquels prédomine le goût français ; 2° les monuments dans lesquels prédomine le goût italien ; 3° les monuments dans lesquels se montre le mélange à dose égale du gothique et du classique.

Nous verrons et nous constaterons avec douleur que la Renaissance d'essence française, cette Renaissance enfantée par l'effort du XIVe siècle, sortie des provinces flamandes, cette Renaissance autochtone, qui ne devait presque rien aux éléments de l'étranger, cette noble fille du moyen âge et de la dynastie des Valois, dont je vous raconte depuis trois ans l'histoire, cette rénovation de la pensée européenne par son propre principe, cette régénération spontanée de l'art chrétien, nous verrons, dis-je, que cette Renaissance qui, sans la guerre de Cent ans, aurait pu devenir l'art définitif de l'Europe ; nous verrons que cette Renaissance-là dut disparaître ou se modifier devant la machiavélique alliance de l'art italien avec l'art païen.

Si les pauvres artistes gothiques, dont cette alliance brisa les rêves et les espérances, avaient pu concevoir un sentiment exact de ce qui se passait de leur temps, ils n'auraient pas manqué de chercher à l'expliquer, comme à leur ordinaire, par une légende. Ils auraient dit que l'art italien, jaloux de sa longue impuissance, avait passé un pacte avec le diable, et qu'en échange de son âme il avait acheté la victoire sur tous ses rivaux. En fait, il est certain que l'art italien, sans vouloir abandonner son patrimoine et le bénéfice actuel de sa fortune acquise, renia tout d'un coup ses croyances chrétiennes et gothiques, et, muni d'un sortilège, tenta l'Europe et parvint à la séduire.

Les vieux artistes, les vieux interprètes du thème national français, les vieux champions de l'art franco-flamand résistent dans le Nord et dans les pays soumis plus particulièrement à l'influence du Nord. Mais notons que le nord de la France n'est plus le séjour de la cour. Ils se cramponnent aux principes de l'art septentrional ; ils se défendent héroïquement à coups de chefs-d'œuvre et tirent un merveilleux parti de leurs dernières ressources ; cependant ils ne pourront pas résister indéfiniment contre la marée montante des produits industriels exportés par l'Italie ni contre l'invasion des missionnaires, de ceux qu'on peut appeler les commis voyageurs des ateliers commerciaux d'outre-monts, qui fournissent à bas prix les choses « à la mode d'Ytallie, » véritables camelots qui tiennent sur le marché tous les articles réclamés par les

goûts récents du public. Car il y eut encore autre chose qu'une invasion officielle intronisée par le roi de France. Voilà ce qu'on n'a pas bien observé. Je ferai en sorte que vous vous rendiez bien compte de ce qui s'est passé à ce moment décisif. Nous reconstituerons la scène historique.

Jusqu'à Charles VIII et à Louis XII, les artistes italiens n'étaient pas trop mal vus individuellement en France quand ils y étaient mandés. Eux et leurs œuvres avaient trouvé quelquefois, pendant le xve siècle, comme nous le montrerons, un accès relativement facile auprès de nous. Mais alors, ils n'étaient soutenus que par de rares Mécènes, personnellement très éclairés, connaisseurs compétents, clients éprouvés et hôtes de l'Italie convertis de longue main, qui, individuellement et isolément, avaient des goûts arrêtés et étaient complètement acquis aux arts ultramontains. Ces Mécènes n'étaient d'abord qu'une minorité de la nation. Leur influence était contre-balancée par un groupe nombreux de fidèles et loyaux défenseurs de l'art national. La mode se chargea de mettre ce bataillon sacré en déroute. A partir de Charles VIII et de Louis XII, à partir du succès officiel de l'art italien, ce fut une véritable débandade. L'art national fut renié dans la plupart de ses manifestations extérieures. Le culte ne s'en maintint guère que dans les âmes, et le seul encens qu'il reçut ne fut plus dû qu'aux apparences hypocrites et fallacieuses qu'il revêtit.

Nos braves artistes français ou franco-flamands, ce qui est la même chose, continueraient volontiers la lutte; mais à partir du règne de Charles VIII et surtout du règne de Louis XII, ils se virent trahis, abandonnés, lâchés par les amateurs, qui passent avec armes et bagages du côté dont ils voient le succès assuré. On les frappe par derrière. Il faut mourir ou se rendre en consentant à endosser la livrée italienne. La foule, l'ignoble foule des courants populaires et des lâchetés instinctives et anonymes, la foule des suffrages comptés et non pesés a changé de favoris.

Je vous ferai pressentir que de véritables drames et de sombres tragédies, avec rapides changements à vue, durent alors se dérouler. Ce fut une crise terrible dans l'histoire si douloureuse de la vie des artistes. De glorieux vétérans de l'art national, tout chevronnés, se virent préférer de petits conscrits enrégimentés sous une bannière étrangère. Des travaux de construction furent confiés à ces derniers. La place d'honneur leur fut attribuée dans les édifices déjà construits; et on put voir de jeunes débutants, des gamins d'une vingtaine d'années, comme l'un des deux Juste, à Dol, étaler leur charmante et gracieuse pacotille italienne sur les murs de nos cathédrales, en face des œuvres gothiques raillées et déjà méconnues.

Que les engouements populaires ont de terribles retours! Je vous ai montré l'année dernière l'incroyable vogue dont avait joui, pendant tout le XVe siècle, l'école bourguignonne de sculpture, tant en France qu'à l'étranger. Pendant plus de quatre-vingts ans, elle régna despotiquement sur la France sans que ses innombrables tributaires, inaltérablement fidèles, exigeassent d'elle la moindre transformation. Je vous montrerai encore cette année, à l'aide de projections et de nombreuses photographies, à quel point de développement elle était parvenue. Pourtant elle ne fut pas protégée indéfiniment par son glorieux passé. Devant l'invasion italienne, il lui fallut tout d'un coup parlementer d'abord avec l'ennemi et ensuite capituler.

Des coups de vent, cependant, avaient précédé et avaient annoncé la tempête. Certains vieux maîtres franco-flamands avaient compris le danger qui menaçait l'art national français pendant la deuxième moitié du XVe siècle. D'eux-mêmes, ils étaient allés au-devant du goût de l'avenir et ils avaient pris soin de se faire inoculer le nouveau principe. Jean Perréal dit Jean de Paris, pour ne citer que l'artiste qui avait à ce moment la plus grande influence sur l'art de son pays, Jean Perréal, sans rien renier de ses origines, avait prévu quel serait l'art du lendemain. Il fréquentait l'Italie, tout au moins l'Italie du nord, il n'avait que de bons rapports avec l'art italien ; j'aurai l'occasion de vous le prouver.

Quant à Michel Colombe, il avait été un des premiers à goûter le charme et à subir les séductions de l'école italienne. Nous ne connaissons pas d'œuvres de sa première manière; mais il avait évidemment modifié, dans une certaine mesure, le style primitif que, dans sa jeunesse, comme il nous l'apprend lui-même, il était allé chercher à la source alors la plus pure de la France, en Bourgogne. Michel Colombe était déjà tout acquis aux idées de transaction, puisqu'au commencement du XVIe siècle il s'était procuré dans son atelier de Tours la collaboration de deux ouvriers italiens, et puisqu'il étala, dans la sculpture du tombeau de Nantes, comme dans celle du bas-relief de Saint-Georges fait pour Gaillon, l'emploi de la décoration italienne exécutée par des Italiens. Michel Colombe ne borne même pas sa concession à juxtaposer, de son plein gré, le travail italien à son propre travail, ni à employer presque exclusivement dans toutes ses sculptures les éléments récemment importés du décor italien. Par son style, tel que nous le connaissons dans les ouvrages de sa main qui nous sont parvenus, il montra, sans perdre sa personnalité, qu'il avait pleinement conscience de l'œuvre italienne et que son âme communiait intimement avec l'âme collective du *quattro-cento*.

Le Portement de croix. Bas-relief de marbre sculpté par Francesco Laurana et son atelier, et terminé en 1481. (Eglise Saint-Didier à Avignon.)

Où donc s'était faite l'union de ces deux grandes âmes? — Dans le milieu tourangeau, sur les bords de la Loire, dans ce qu'on appelait déjà le jardin, le verger de la France. Ce milieu tourangeau mérite une étude particulière que nous ferons longuement devant vous, parce que c'est là que, pour toutes sortes de raisons, s'est véritablement accomplie la transformation définitive de notre école de la Renaissance arrivée à la période classique; c'est là que s'est manipulée la chimie intellectuelle au creuset de laquelle s'est formée la substance solide et subtile à la fois de toute une période de notre art national. C'est un point capital dans l'histoire de l'art français, un point qui n'a jamais été traité, et de l'explication duquel jaillira la lumière; je ne puis aujourd'hui qu'en crayonner une rapide esquisse.

Je vous ai souvent enseigné qu'à toutes les époques il y avait eu des

contrées privilégiées de la Providence, des milieux ethnographiques et sociaux désignés par des causes plus ou moins apparentes mais absolument réelles, milieux sociaux prédestinés à devenir le berceau de doctrines puissantes appelées à un développement universel. Je vous ai fait comprendre qu'il importait au plus haut degré de connaître le foyer primitif où s'étaient élaborés, longtemps dans l'ombre et le silence, certains principes susceptibles plus tard d'une immense extension, soumis ensuite à la plus brillante et à la plus bruyante renommée. A titre d'exemple, je vous ai signalé le foyer irlandais ou anglo-saxon du VIIe au IXe siècle, aussi bien que le foyer français de la fin du XIIe siècle et du commencement du XIIIe. Au XIVe et au XVe siècle, je vous ai montré l'activité du foyer flamand du duché de Limbourg et du bassin de la Meuse, ce berceau de l'art de Sluter et des Van-Eyck, de cet art auquel le monde entier a été soumis, ainsi que vous l'avez vu. Je vous signalerai aujourd'hui l'existence du foyer tourangeau. Nous verrons plus tard en détail de quels éléments il était composé.

L'atmosphère ambiante, le reflet de la nature, furent sur les bords de la Loire, comme partout, un premier agent, un premier coefficient qu'il ne faudra pas négliger dans notre analyse. Nous l'évaluerons, car c'est le cadre qui a préexisté au tableau et qui l'a certainement et sensiblement influencé au point de vue moral. Dans l'ordre des influences personnelles aux artistes locaux et aux maîtres provinciaux de ce pays, je ne veux pas remonter aujourd'hui plus haut que Jean Foucquet. Jean Foucquet est, moralement, un franco-flamand très convaincu, très personnel, irréductible sur la question de style ; c'est un artiste dont les opinions ont été tellement assises, tellement fixées, que sa conscience, devenue, en quelque sorte, réfractaire comme certaines argiles, put traverser, sans éprouver la moindre altération, les foyers incandescents de l'Italie portés alors au plus haut degré du rayonnement et de la chaleur. Mais si la foi doctrinale de Foucquet pouvait subir impunément l'épreuve du feu, Foucquet n'était pas un intransigeant. Son *Credo* mis hors de cause, il avait pris plaisir à regarder le thème décoratif nouveau dont les Italiens avaient inauguré le principe en l'empruntant à l'art antique. Son goût même pour les éléments accessoires de la composition, telle que la concevaient alors les Italiens, avait été si vif, qu'il n'avait pas hésité à introduire ces éléments dans ses propres compositions. L'art italien sous la forme décorative, forme sous laquelle il a été partout et toujours le plus facilement assimilable et le plus irrésistiblement séducteur, l'art italien fut donc, en pleine lumière, *coram populo*, dès le milieu du XVe siècle, dès 1443, si vous voulez, l'art italien fut donc

introduit en Touraine par Jean Foucquet à son retour d'Italie, c'est-à-dire par le plus haut représentant de l'art français sous Charles VII. Voilà qui est clair comme le jour.

Nous n'oublions pas, je le répète, que, sous le rapport de l'expression du style, Foucquet n'avait abandonné aucune de ses croyances de raison, ni aucun de ses instincts de race. Foucquet mourra, aux environs de 1480, fidèle aux doctrines de sa jeunesse. — Oui, c'est entendu. — Nous n'oublions pas non plus que toute la France avait, en même temps que l'Europe, emboîté le pas derrière Claux Sluter et les Van-Eyck, et que la Touraine ne fut pas exempte du tribut payé à l'école bourguignonne ou franco-flamande. — C'est également bien entendu. — Mais il ne résulte pas de ce fait que l'école de la Touraine ait été plus intransigeante que les écoles des autres provinces de la France; vous allez bien le voir.

Pendant la souveraineté radieuse et incontestée du style bourguignon, pendant la longue tyrannie organisée socialement, officiellement, légalement, par les corporations et les maîtrises, c'est-à-dire par une discipline de fer sanctionnée par le goût public et par les coteries, s'il y eut un seul lieu en France où des doctrines éclectiques purent timidement se glisser, ce lieu fut assurément la Touraine. C'est seulement autour du Plessis-lez-Tours, autour des châteaux de Blois et d'Amboise, quand on était revêtu de la livrée du roi, quand on était encouragé par sa bienveillance à un degré quelconque, quand on se trouvait encore à portée de son oreille ou de la protection de sa main, c'est là seulement qu'on pouvait se permettre de penser en matière d'art, de goût et de style, autrement que pensaient ceux qui vivaient de l'exploitation de l'art contemporain, à savoir de l'art consacré, patenté, tenant boutique.

C'est là seulement que, dans des œuvres considérables, capables d'attirer l'attention et commandées par le roi, le clergé et la noblesse, on pouvait manifester et professer, par le ciseau et par le pinceau, des sentiments plus ou moins divergents de ceux de la majorité du public. C'est là que se réunissaient et se rapprochaient périodiquement les nombreux agents des longues intrigues tramées en Italie par Louis XI, qui, de leurs ambassades, avaient rapporté l'ineffaçable souvenir du merveilleux spectacle entrevu. C'est là aussi que se groupaient naturellement tous les étrangers attirés par la cour de France. C'est là que vivaient avec leurs familles ces ouvriers ultramontains qu'on avait appelés d'Italie pour acclimater chez nous le travail de la soie. Enfin, c'est sur la Loire que l'art officiel, c'est-à-dire un art débarrassé de toutes étroites attaches provinciales, s'épanouissait dans un milieu légèrement cosmopolite.

Il est maintenant facile de comprendre quelles furent pour la Touraine les conséquences de cet état de choses. Ces conséquences se résument en un mot : *La détente du style franco-flamand.* Ce mot est, à lui seul, la clef de la connaissance de toute notre Renaissance française à partir de sa période classique.

Oui, la détente du style franco-flamand du xve siècle fut, en définitive, la caractéristique de l'école de Tours. Sans parler encore de l'œuvre de Michel Colombe qui mérite d'être interrogée à part, regardez l'œuvre de Bourdichon, le plus haut représentant de l'art de cette école à la fin du xve siècle. De quoi est fait cet art ? De retour au naturel, ce qui n'est pas synonyme de retour à la *nature*, de préméditation à la simplicité, à la sincérité facile, à l'ingénuité sans affectation. On y discerne une certaine froideur quand on compare ce style aux tortures et aux emportements de l'expression du style précédent. C'est déjà un art calme, maître de son émotion, bien élevé et de bonne compagnie. On y remarque une légère généralisation des types, une interprétation tempérée, corrigée, du modèle individuel, une analyse et une émotion très sincères en face de la nature, mais volontairement limitées, la fuite de l'effort, la crainte du réel, s'il est laid, l'horreur de l'outrance, la sobriété, la réserve, les réticences, le sentiment du repos, la simplification des détails, une sensible préoccupation d'un idéal et d'un canon, la foi en une autorité et dans un modèle de raison, en un mot la pratique de théories et de doctrines arrêtées. On sent bien que cet art-là est, au fond, une réaction dès la première manifestation de la période classique de notre Renaissance personnelle française. La manière de Michel Colombe en a été le charmant et admirable produit. Mais, chez Colombe, déjà la liberté de la pensée est moins grande que dans le style précédent de ses maîtres bourguignons. La grosse erreur a été de croire que l'esprit de la Renaissance, apprécié dans sa période classique, est venu affranchir la conscience de l'artiste. La Renaissance, en apportant ses théories de plus en plus strictement doctrinales, a été, je vous le démontrerai jusqu'à l'évidence, la plus grande réaction qui ait jamais existé contre la liberté de l'art.

Ce n'est pas moi qui pourrais dire du mal de cette vaillante école franco-flamande ou bourguignonne que je crois avoir contribué à remettre en honneur, et dont j'ai été le premier à retracer devant vous la glorieuse histoire et l'immense développement. Cependant je ne me fais pas d'illusions sur ce qui a fini par manquer à cette haute personnalité, à cette grande et première manifestation de l'art de la Renaissance. L'art de Sluter et des Van Eyck est né, a vécu et est mort de sa lutte directe avec la nature. Il s'est attaché frénétiquement au modèle

individuel qu'il voulait intégralement transcrire, sans permettre à l'exécutant la moindre interprétation et sans admettre l'intervention d'un sentiment de redressement rationnel, en allant jusqu'au bout de l'expression, quelle qu'elle fût. Il s'est épuisé à donner des images menteuses de la vie dans leur servile fidélité toute passagère. Il a cru follement à la lutte indéfinie avec le mouvement et la passion des êtres animés. Il n'était pas retenu dans sa poursuite acharnée par les règles modératrices d'une esthétique très fermement fixée. Enfin il a tendu au delà du possible tous les ressorts de l'expression et il a fini par être forcé d'outrer, c'est-à-dire de vicier ses qualités elles-mêmes. Il est mort de sa tension et de son outrance.

Je me trompe quand je dis qu'il est mort. Rien ne meurt ici-bas. Tout se transforme. C'est l'histoire d'un breuvage quelconque qui, devenu trop acide, retrouve immédiatement ses qualités d'assimilation nutritive par l'addition d'un corps adoucissant. Ce second liquide correcteur peut être indispensable; cependant il ne saurait pas avoir la prétention de se substituer au corps qu'il modifie, mais qu'il ne supprime pas. Permettez-moi l'emploi d'une comparaison vulgaire. On prend du café avec du sucre, et non pas du sucre avec du café. Les éléments et l'inspiration de l'art antique n'ont pas été autre chose que le sucre rendu nécessaire par l'amertume de plus en plus accentuée des produits trop purs et trop crus sortis de l'école franco-flamande. Vous avez vu, l'année dernière, qu'un phénomène chimique analogue s'était produit au premier contact de l'art italien avec les monuments de l'art antique.

La *détente*, l'édulcoration du style franco-flamand sous l'influence de l'école italienne, particulièrement dans le bassin de la Loire, tel sera un des thèmes principaux qui seront développés au courant de nos analyses, voilà un des motifs générateurs et en même temps une des *pédales* de notre symphonie de cette année. Le point principal de l'étude de cette année sera, comme vous le comprenez déjà, l'examen et l'analyse des œuvres de l'école française renouvelée par Michel Colombe.

Nous verrons, dans la seconde moitié du xve siècle, Michel Colombe faire bande à part, comme nous avons vu précédemment l'école florentine se séparer du premier mouvement naturaliste de la première Renaissance italienne. Nous verrons Michel Colombe rompre résolument avec l'école violente de la Bourgogne et de la Flandre, qui finit dans la débauche du naturalisme ou dans l'épuisement et l'épilepsie d'un mysticisme raffiné. Michel Colombe, sous vos yeux, à travers ce tableau lumineux, tranchera sur le milieu général de l'art franco-flamand par ses qualités de modération, de réserve, de retenue, de goût et de distinction.

Vous vous expliquerez son triomphe parce que les extravagances et les outrances de l'art franco-flamand avaient fini par dégoûter tout le monde, même sur le théâtre de ses premiers succès.

Or, ces idées de modération, de réserve, de goût, de coercition, c'est l'art antique, c'est l'art classique qui les a apprises à l'Italie, qui les a rendues au monde civilisé à peu près au moment de la naissance de Michel Colombe. L'Italie avait certainement pratiqué ces idées avant Michel Colombe et, avant lui, leur avait créé en Europe une clientèle sympathique. On peut même dire que, à une époque où le goût italien commençait à faire rage, soit à la fin du xve, soit au commencement du xvie siècle, si Michel Colombe a réussi auprès de ses contemporains, il le dut aux côtés italiens de son talent.

Après nos démonstrations, vous ne pourrez plus douter de l'évidence du contact entre la France et l'Italie dès les premières heures de la période classique de la Renaissance. Vous constaterez qu'il y eut une école franco-italienne dès le xve siècle, contrairement aux affirmations gratuites et malgré les savantes plaisanteries d'une certaine ligue de patriotes mal informés.

Nous analyserons les produits de cette école : nous décomposerons et nous isolerons les divers éléments dont ils sont formés. Vous sentirez l'action réciproque des deux courants français et italien. Vous verrez leur lutte, leurs enlacements, leurs pénétrations respectives. L'école française pure, l'école bourguignonne, vous la verrez s'éteindre. Elle vous apparaîtra encore à la fin du siècle, à Albi, à Aix, à Avignon, à Toulouse, à Arles, dans vingt endroits, et elle vous laissera voir partout les traces de sa sénilité et les rides de son esthétique. C'est le moment où Michel Colombe la sauva en la rajeunissant. Après en avoir connu le principe chez lui, sur place, en Bretagne (car cette école nationale franco-flamande avait pénétré toute la France, et je vous ferai projeter des statues bourguignonnes que Michel Colombe a pu connaître à Nantes), après être allé étudier cette école à sa source en Bourgogne, Michel Colombe s'évade en quelque sorte du milieu bourguignon et se retire dans le milieu tourangeau pénétré déjà des éléments italiens, milieu spécial que je vous ai décrit ci-dessus. Que se produit-il alors ? Ce qu'il était facile de prévoir : à savoir la détente du style franco-flamand que je vous ai déjà signalée, et un amalgame de l'élément français et de l'élément italien. Colombe deviendra gracieux sans être fade ou banal, calme sans cesser d'être sincère et ému, réservé sans se montrer froid, naïf sans grossièreté, vivant et expressif sans fièvre ni grimace. La grâce céleste a pu opérer ce miracle. Mais serait-il juste de ne tenir aucun compte des

exemples de la plus belle Renaissance italienne, de celle du milieu du xve siècle et, en particulier, de la Renaissance florentine que Colombe a certainement connue, envers laquelle il a professé assez d'admiration pour lui faire des emprunts, sinon des larcins au point de vue décoratif?

Une chose extraordinaire va même se produire. Dans le milieu tourangeau, au simple contact d'un art différent, et, en quelque sorte, dans une ambiance italienne, Michel Colombe va dépouiller tous les côtés excessifs de son éducation franco-flamande ou bourguignonne. Le grand goût italien, en l'éclairant, lui rend le sentiment de la native pondération de son esprit français. Il s'épure lui-même, sans se laisser trop envahir par l'élément épurateur, et, phénomène inouï — mais dont je vous prouverai la réalité, — quand les événements de l'histoire politique amèneront en France pour y travailler quelques artistes de l'école de Naples et de la Sicile, de cette école si pénétrée d'éléments flamands, je vous ferai constater que les Italiens, sur bien des points, seront plus près des Bourguignons et des Flamands pur sang que ne le sera Michel Colombe avec son école. C'est extraordinaire, c'est invraisemblable, et pourtant c'est vrai.

Vous voyez et vous jugerez par une démonstration en règle que je ne porte nullement atteinte à la personnalité de Michel Colombe, à son caractère national, par l'étude de quelques-uns des éléments étrangers qui ont nécessairement impressionné sa conscience d'artiste. Michel Colombe était né Français ; il a modifié son style en éliminant beaucoup du caractère flamand ou septentrional. Il a créé un style diversement français à certains égards, je veux dire plus franco-latin que celui qu'il avait reçu de ses prédécesseurs. Mais ceci dit, je déclare que, pour moi, dans la transformation intellectuelle de Michel Colombe, l'influence italienne est indiscutable : influence matérielle dans le parti pris de l'ornementation, influence morale dans le style.

L'âme d'un homme, si grande qu'elle soit, ne peut pas se prétendre isolée et indépendante quand elle participe au mouvement universel contemporain qui soulève tout un monde. Tandis qu'un vaste foyer de propagande comme le foyer de l'art italien était à notre porte, communiquait même avec nous par le milieu tourangeau et répandait partout depuis longtemps déjà ses principes, qui oserait soutenir qu'un principe analogue à ceux du foyer de l'art italien a pu naître chez nous en vertu d'une génération spontanée ? Le cas de Michel Colombe n'est qu'une manifestation française d'un ferment sorti de l'Italie. C'est l'éclosion d'un germe étranger recueilli sur une terre française.

Comment s'est donc faite cette première communication du germe italien en dehors des ferments introduits par Jean Foucquet et

Panneau en bois de chêne sculpté, provenant du château de Gaillon.

nourris dans le milieu, dans cette sorte de bouillon de culture, pourrait-on dire, de l'école tourangelle? Par quel canal l'art italien s'est-il matériellement glissé, sous l'espèce monumentale, dans l'économie générale de l'art français? Nous tâcherons de vous le montrer et, aux explications ordinairement alléguées par les savants qui ont une juste notion de la solution du problème, nous ajouterons des explications nouvelles. Nous vous prouverons que, si la communication du germe eut des conséquences théoriques d'une immense portée, elle se fit, au début, presque au hasard, inconsciemment, inconsidérément, et que l'absorption du virus fut énorme; c'est précisément pour cela que les conséquences furent terribles. L'invasion se fit surtout, non par des doctrines avouées et définies contre lesquelles on aurait armé, mais par la voie insidieuse et en apparence inoffensive du commerce.

En matière historique, comme dans la recherche des forces originelles et des causes premières de la nature, il n'est si petit coefficient qui soit impunément négligeable. De plus, on aurait tort de mépriser les témoignages qui

résultent de l'étude des branches industrielles de l'art. Ces témoignages, loin d'être à dédaigner, sont, au contraire, très précieux à recueillir, car ils nous renseignent, par le simple jeu des transactions commerciales, sur l'état de la conscience artiste des peuples à certains moments critiques, et ils nous dépeignent quelle fut la pensée collective de l'Europe à certaines heures historiques sur lesquelles nous avons à faire la lumière. Je ne crains pas d'avancer que c'est presque exclusivement à ses arts industriels, à ce qu'on peut appeler les articles du commerce d'exportation, que l'Italie a dû ses premiers succès et les premiers gages du triomphe définitif de ses plus hautes conceptions intellectuelles.

Ce ne sont pas les grands artistes, les inventeurs, les chefs d'école qui répandent directement au loin les doctrines nouvelles au fur et à mesure qu'ils les découvrent. Les résultats acquis par quelques hommes d'élite, les procédés nouveaux, les mouvements incessants de l'esprit sont, au contraire, presque uniquement propagés par d'obscurs adeptes guidés le plus souvent par des motifs tout à fait indépendants de l'amour de l'art et relevant exclusivement du négoce. Car, en toute chose, l'exploitation lucrative de l'idée nouvelle est seule capable de faire connaître cette idée et de la populariser. Si donc, plus tard, un historien veut savoir

Panneau en bois de chêne sculpté, provenant du château de Gaillon.

comment et par quelles voies, pendant certaines crises, se sont propagés certains principes, il ne doit pas négliger de s'informer auprès de ceux qui eurent un intérêt pécuniaire à s'en faire les agents salariés et les convoyeurs. Les courants commerciaux qu'on voit alors se dessiner sur la carte du monde vous éclairent et vous guident. On comprend de quel point soufflait le vent qui poussait telle ou telle doctrine vers tel ou tel rivage. L'économie politique, les proportions des échanges internationaux vous montrent de quel côté était l'exportation, de quel côté l'importation. Vous savez immédiatement, entre deux arts rivaux, quel était l'envahisseur et quel était l'envahi. C'est le commerce qui, dans votre étude rétrospective, fait sous vos yeux son œuvre inconsciente d'agent providentiel et qui, croyant simplement s'enrichir, change tout d'un coup l'orientation des sentiments et des opinions de l'humanité.

Il n'en a pas été autrement dans l'antiquité pour la diffusion des différents arts successivement maîtres du bassin de la Méditerranée. On va voir que, dans l'espèce qui nous occupe, ces règles générales trouveront encore leur application. Au début de la période de vulgarisation définitive de la Renaissance classique, c'est-à-dire sous Charles VIII et sous Louis XII, ce ne sont pas les plus célèbres maîtres des écoles dirigeantes de l'Italie qui eurent de l'influence sur la propagation des idées en dehors des frontières italiennes. Ce furent, au contraire, les artistes de l'ordre industriel, les seuls ornemanistes, les praticiens les plus robustes, les plus prolixes et quelquefois les plus vulgaires. Sans doute, plus tard, en Espagne et surtout en France, il en fut tout autrement, sous Charles-Quint, sous François Ier, quand le sentiment de la Renaissance classique se sera perfectionné, épuré et dogmatisé. En Espagne, ce seront les deux Leoni qu'on appellera avec quelques-uns des plus hauts représentants de la culture artiste italienne; en France, à défaut de Michel-Ange inutilement désiré, ce seront Léonard de Vinci et son atelier, Rustici, Benvenuto Cellini, Andrea del Sarto, Primatice, Serlio, Vignole, c'est-à-dire tous les vrais chefs d'école, qui viendront diriger le mouvement. A ce moment, l'influence italienne sera devenue toute didactique. On s'adressera de préférence aux législateurs de l'art italien. Mais, au début, la communication, la vulgarisation du principe se fit uniquement au hasard des rencontres, sur le grand chemin des échanges, par la transmission des éléments classiques tout crus, sans qu'on prît garde à la valeur intrinsèque du travail d'exécution et de mise en œuvre. La marque générale de la provenance suffisait alors à recommander indistinctement toute la marchandise.

Dans un récent mémoire intitulé l'*Imitation et la contrefaçon des*

objets d'art antiques au XVe *et au* XVIe *siècle*, après avoir expliqué quelle avait été l'origine de l'industrie moderne de bronze d'art et d'ameublement, j'ai montré tout ce que l'art italien devait de ses succès à la diffusion des produits des ateliers des fondeurs padouans et vénitiens. Cette propagande que le bronze commercial padouan et vénitien s'était chargé d'exercer au profit des ateliers nationaux de la Péninsule et au profit du goût italien concurremment avec les premières estampes italiennes, cette réclame puissante fut subitement accrue par l'écoulement commercial à travers l'Europe d'une matière première réclamée en ce moment de toutes parts et dont l'Italie, par un privilège de la nature, est presque exclusivement réputée dépositaire ; je veux parler du marbre blanc, du marbre statuaire.

Au moment où l'art de la sculpture, pénétré des premiers éléments avant-coureurs de la Renaissance classique, ne voulait manier que des matières de plus en plus choisies, de plus en plus irréprochables ; au moment où cet art s'éprenait du marbre sous toutes les latitudes, posséder les plus riches et les plus renommées carrières de cette admirable pierre, c'était avoir sur la direction de l'art européen une source d'influence irrésistible. Le commerce italien comprit-il cette vue économique? Peu importe. Il fit mieux que de la comprendre; il la seconda effectivement. Et alors le vaillant effort tout moral produit par les grands fondateurs italiens de la période classique de la Renaissance se trouva tout à coup centuplé par les forces mystérieuses d'un vaste courant d'économie politique.

C'est ce courant d'art industriel parti des ateliers de Gênes, de Milan, de Côme, de Carrare, de Naples et de Venise dont je vous ferai l'histoire ; c'est ce courant d'art industriel qui consacra le succès définitif du style classique de la Renaissance italienne. Ceci n'a pas encore été constaté dans les livres et n'est pas encore passé à l'état de doctrine ; mais je vous en prouverai l'indéniable vérité à l'aide de documents d'archives et à l'aide d'un grand nombre de monuments encore existants, épars en France et en Espagne. L'étude de cette source industrielle inconnue ou méconnue de la Renaissance classique française m'a conduit à une autre conclusion. Les arts industriels, vous le savez, sont essentiellement décoratifs, c'est-à-dire qu'ils vivent surtout par l'*ornement*. Eh bien! c'est précisément l'*ornement* emprunté à l'antiquité classique par la Renaissance italienne qui a été partout le premier agent de la transmission à l'Europe du style italien. En effet, les divers arts européens ne furent pas d'abord suffisamment méfiants. Ils ouvrirent largement la porte aux nouveaux venus ; ils les fêtèrent; ils mêlèrent, pour satis-

faire le goût public, les éléments de la décoration italienne à tous leurs travaux, et ils finirent par s'en trouver mal. Car ceux-ci appelèrent à la rescousse et introduisirent derrière eux toutes leurs théories nationales, tous les dogmes de leur éducation par la copie de l'antique, tous les dieux de leur panthéon; et, depuis lors, l'Italie, grâce au patronage de l'art des Anciens, n'a pas cessé d'avoir un pied dans toutes les écoles de l'Europe. C'est donc par l'imitation de l'ornement antique que l'Italie a séduit l'univers et est parvenue à lui imposer sa doctrine. Ce fait est très intéressant à mettre en relief.

Toute la première Renaissance classique française eut l'illusion et la prétention de pouvoir rester nationale en acceptant le gracieux manteau de la décoration architectonique italienne et en le jetant sur les membres encore vigoureux de sa robuste constitution gothique. Mais ce manteau devint rapidement pour elle une véritable robe de Nessus. Cette exquise première Renaissance classique française, ce produit des premières illusions de la pensée conciliatrice de nos maîtres gothiques associés aux artistes italiens qui crurent pouvoir endiguer l'inondation, la canaliser et pouvoir profiter de son courant sans être emportés par elle, elle a existé cette Renaissance d'un jour. Nous l'étudierons avec amour. Mais elle n'a pas pu durer. L'art antique, dans le partage, a bientôt réclamé la la part du lion. C'est ce que Mariette, au XVIIIe siècle, à une époque qui n'avait pas le sens de ces choses-là, a très bien exprimé cependant en parlant du constructeur de l'hôtel de ville de Paris. « Cet architecte, dit-il, avait un goût mesquin et, par une suite de la mauvaise manière qui régnait alors, il mêlait l'architecture grecque avec la gothique, composé bizarre et qui n'est pas supportable. » Hélas! Hélas! Il fallut devenir complètement grec et romain. Derrière le rideau alléchant et séducteur de charmantes arabesques, cachés par les fleurs d'une ornementation raffinée, Vitruve et sa pédante cohorte guettaient leur proie. Rien ne put échapper aux doigts crochus de l'humanisme et de la pédagogie classique. Croyez-en la déposition de l'histoire; le pédantisme et l'archéologie, quand elle est doctrinale et non purement historique, voilà en matière d'art les pires ennemis.

Vous verrez combien elle est vieille et lointaine, la fausse doctrine répandue, dans un but intéressé, par l'éducation littéraire sur les origines de la Renaissance. Il date de Louis XII et de François Ier, le dogme de la supériorité de *droit divin* des principes de l'art classique! Depuis, les artistes n'ont jamais cessé d'être victimes des conclusions absolues et radicales tirées par la littérature et par la pédagogie, conclusions appliquées sans discernement et par une analogie très discutable au domaine

de l'art. Ce dogme, académique dès le XVIe siècle, a toujours tendu à entraver la liberté de l'art français et l'a contraint, pour vivre et transmettre ses maximes, à de périodiques révoltes. Il fallait qu'il eût l'âme chevillée dans le corps ce pauvre art français, pour avoir pu résister à tous les assauts qu'il reçut depuis le XVIe siècle, toujours au nom du même principe supérieur!

A partir de ce moment, je n'ai qu'à vous présenter une partie de la table des matières qui seront traitées devant vous. La simple énumération des chapitres sera, à elle seule, un programme : Influences italiennes sur la France depuis le XIVe siècle jusqu'à l'école de Fontainebleau. — Monuments italiens importés en France pendant le XVe et le XVIe siècle. — Monuments antiques importés en France. — Diffusion du style italien par la propagande des divers arts industriels. — Ateliers italiens travaillant en Italie pour l'exportation de leurs produits. — René d'Anjou, ses goûts, son influence et l'importation en France des artistes et des objets d'art italiens. Pietro da Milano; Laurana. — Goûts de Charles d'Anjou, comte du Maine. Son tombeau. — Artistes italiens en France. — Etudes sur quelques-unes des principales individualités. — Jean Joconde. — Dominique de Cortone. — Benedetto da Rovezzano en France. — Francesco Laurana et son atelier à Marseille et Avignon. — Guido Mazzoni, son caractère, son œuvre, son travail en France, — son influence; — sa femme et sa fille. — Les sculpteurs de son école. — Contacts de Mazzoni et de Laurana avec l'art flamand et franco-flamand. — La famille des Juste en France. — Léonard de Vinci et Rustici en France. — Michel-Ange et la France. — Daniel de Volterre et son école; leurs œuvres en France. — Les della Robbia en France. — Vignole. — Primatice. — Giovanni della Palla en France. — Benvenuto Cellini à Paris et à Fontainebleau. — Ascanio da Tagliacozzo à l'hôtel de Nesle. — Andrea del Sarto en France. — La mission qu'il avait reçue de François Ier. — Serlio et son livre d'architecture traduit par Jean Martin et dédié à François Ier. — Domenico del Barbiere (Dominique Florentin) à Troyes et à Fontainebleau. — Ateliers italiens travaillant en France. — L'hôtel de Nesle et ses hôtes italiens. — Le moulage des œuvres antiques et des œuvres modernes exécuté aux frais du roi et les bons creux apportés en France. — Les fontes de Primatice et de Vignole. — Les collections de François Ier.

La place de l'art italien dans l'histoire de l'art français est incontestablement énorme. Ce serait mentir que de ne pas le reconnaître. Vous comprenez bien cependant que je ne nie pas la perpétuité, la vitalité continue de l'art français quand je constate que de dangereuses alliances

ont momentanément entravé sa verve personnelle. Sa résistance aux épreuves est précisément l'affirmation de son irréductibilité. La personnalité de l'art français, la personnalité des autres arts septentrionaux est si réelle, que ces divers arts ont tous prouvé leur énergie vitale en subissant presque impunément, sans en mourir, la terrible inoculation de l'art classique. Moins préparé et moins résistant, l'art italien ne fut pas aussi heureux jusqu'à la fin.

Et, vraiment, l'art français peut en parler avec justice et sans haine, de cette vaccine plus ou moins volontaire de l'art antique. Après tout, il ne s'en est pas trouvé trop mal. Il lui doit de longues années d'une santé relativement très prospère. Tandis que le malheureux art italien, après une floraison merveilleuse, mais bien courte, se dessécha et finit par s'étioler des suites de l'absorption continuelle et trop forte du venin, l'art français, au contraire, qui avait bu avec moins d'avidité aux sources empoisonnées de la fontaine de Jouvence, put garder, avec la vie et la santé, quelques-unes des principales qualités de son caractère national. Alors il remplaça l'art italien affaibli, et c'est lui qui mena désormais le chœur des arts néo-latins.

Il est certain que, depuis la mort et même depuis la vieillesse de Michel-Ange, depuis la seconde moitié du XVIe siècle, le plus beau, le plus jeune, le plus sain, le plus vivant des arts européens, dans sa latinité sans cesse renouvelée, c'est l'art français. La France, dans sa générosité exagérée, dans son orgueil de fille aînée de l'école romaine, dans sa reconnaissance pour les services rendus au début de l'ère classique nouvelle, n'a pas cessé d'envoyer les plus nobles de ses enfants servir la cause des arts latins sous la bannière de l'Italie et sur le sol des ruines antiques. Jean de Douai, dit Jean de Bologne, le Poussin, Claude Lorrain et tant d'autres ont suffi à illustrer leurs deux patries. Depuis deux siècles, la France confie officiellement à la Rome antique l'éducation de tout ce qu'elle a de plus cher, la direction des jeunes gens qui sont l'espoir de son école. Et certainement elle n'a pas trop à le regretter, car, malgré tout, l'art français existe encore.

Parce que ou quoique? C'est une brûlante question contemporaine sur laquelle je n'ai pas aujourd'hui la parole; je connais tout ce qu'on a dit et je comprends tout ce qu'on a pu dire sur l'embrigadement définitif de la France au service de l'art antique et sur les conséquences qui en sont résultées. L'art français n'a eu que trop tendance à ne plus parler, par moments, qu'une langue morte, celle du commencement de ce siècle. Il a eu la prétention d'appliquer aux besoins de la société sa contemporaine les expédients d'une civilisation rudimentaire, sous

Tête de jeune homme. Ecole française, commencement du XVIe siècle.
(Sculpture exposée à l'Union centrale des Arts décoratifs.)

prétexte que le moule esthétique des formes avait à tout jamais disparu avec le monde ancien. Enfin, après avoir mérité d'être appelé au moyen âge le langage universel, la *bible des illettrés*, il a été réduit à n'être quelquefois qu'un jargon, un patois aristocratique. Mais l'art antique n'en demeure pas moins un merveilleux modèle : il suffirait qu'il ne restât pas le modèle unique.

Il faut donc accepter le fait accompli depuis le XVIe siècle et déclarer que la période classique de la Renaissance, devenue inévitable, n'a pas trop sensiblement diminué l'art français, tout au moins dans l'ordre des comparaisons avec les arts étrangers. Mais, cependant, pas d'illusions ! Si, durant ces trois derniers siècles, notre art national n'a été égalé par aucun peuple, en sagesse, en grâce, en souplesse, en noblesse, en grandeur, en dignité, en fidélité intelligente aux traditions antiques, il n'a pas retrouvé la couleur, ni la fantaisie, ni le fantastique, ni le caractère d'utilité pratique et raisonnée que lui avaient donnés les écoles antérieures. Pendant cette longue période académique, tout un côté de notre tempérament national a été annihilé. Il y a eu, en quelque sorte, hémiplégie de la conscience française, car si les *Français* sont, dans une certaine mesure, des *Latins*, ils sont aussi des *Francs*, et surtout des *Celtes*.

Il a fallu attendre le XIXe siècle et la fin du long complot de David pour que la lente révolte des éléments opprimés se manifestât. On s'aperçut alors, comme on l'avait vu au XIVe siècle, que l'art occidental peut se régénérer tout seul.

Je n'ai pas à faire l'histoire du romantisme ni celle du réalisme. Mais je dois signaler les hommes illustres, inconscients héritiers d'un passé historique, qui ont tenté, de nos jours, cette rénovation de notre art français par les seuls éléments chrétiens et occidentaux. Ils ont renoué, en même temps, la chaîne rompue de nos traditions nationales; ils ont restauré chez nous le respect de nos grands ancêtres; ils nous ont délivrés du cauchemar ultramontain et de l'asservissement à l'archéologie exotique; ils nous ont fait comprendre quelques-uns des hauts et profonds sentiments de la conscience du moyen âge et des instincts de notre race; ils nous ont fait aimer la partie rétrospective et les manifestations de son art.

Honneur donc à ces révélateurs, à ces continuateurs du tempérament français, tel que ce tempérament existait avant les inoculations italiennes et avant la déséquilibration de nos facultés originelles. Honneur à Victor Hugo, à Lassus, à Viollet le Duc, à Quicherat, à Léon de Laborde, à Delacroix, à Berlioz, à Rude, à Carpeaux. Honneur à ces fils aveuglément soumis aux traditions maternelles, insolents seulement pour la marâtre italienne, traités par elle d'insurgés et de révolutionnaires pour avoir revendiqué les droits de leur naissance et avoir voulu vivre uniquement selon les lois de leur famille. Voilà les hommes qui, au XIXe siècle, sont restés fidèles aux lointaines inspirations du génie paternel, qui les ont renouvelées et qui, avec le poète, ont osé :

Dire à l'écho du Pinde un hymne du Carmel.

Gloire à ces croyants inébranlables dans leur foi qui ont eu la religion de la patrie et en qui l'opinion publique, inintelligente et trompée, a refusé trop longtemps de reconnaître le plus pur du sang français; gloire à ces Franco-Flamands du XIXe siècle, à ces revenants de la primitive Renaissance. Ils nous ont rendu la moitié de notre âme nationale; ils ont affirmé une seconde fois, devant le monde, l'éternelle vitalité de l'essence chrétienne et des éléments septentrionaux de notre civilisation.

BESANÇON. — IMPR. ET STÉRÉOTYP. PAUL JACQUIN.

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Les Sépultures des Plantagenets a Fontevrault. Paris, 1867. Gr. in-8°.

Recherches sur l'histoire de l'industrie dans la vallée du Surmelin. Epernay, 1868. In-8°.

Lettres sur la restauration de la flèche de l'église d'Orbais. Epernay, 1869. In-8°.

Le Monasticon gallicanum, étude iconographique sur la topographie ecclésiastique de la France. Paris, 1869. In-folio. 15 fr.

Le Trésor de la cathédrale d'Auxerre en 1567, et documents sur le trésor de l'abbaye de Saint-Germain au XVIe siècle. Paris, 1869 In-8°.

Le Livre-Journal de Lazare Duvaux, précédé d'une étude sur le goût et le commerce des objets d'art au milieu du XVIIIe siècle, publié pour la Société des Bibliophiles français. Paris, 1873. 2 vol. in-8°. 24 fr.

L'Ecole royale des élèves protégés, précédée d'une étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français aux différentes époques de son histoire, et suivie de documents sur l'école gratuite de dessin fondée par Bachelier. Paris, 1874. In-8°.

Les Estampes attribuées a Bramante, aux points de vue iconographique et architectonique (en collaboration avec M. Henri de Geymüller). Paris, 1874. Gr. in-8°.

Les Armoiries des comtes de Champagne au XIIIe siècle. Paris, 1874. In-8°.

L'Exposition rétrospective de Milan en 1874. Paris, 1875. Gr. in-8°.

Une Statue de Louis XV, exécutée par J.-B. Lemoyne pour la ville de Rouen. Paris, 1874. Gr. in-8°.

Un Email de Léonard Limosin au Musée du Louvre. Paris, 1875. In-8°.

L'Inscription de Suizy-le-Franc (Marne). Paris, 1875. In-8°.

Un Bas-Relief de Mino da Fiesole au Musée du Louvre. Paris, 1876. In-8°.

Le Pavage de l'église d'Orbais (Marne). Paris, 1876. In-8°.

Sculptures de Gérard van Obstal conservées au Musée du Louvre. Paris, 1876. In-8°.

Un Portrait de Michel Le Tellier, au Musée du Louvre. Paris, 1876. In-8°.

Conjectures a propos du buste en marbre de Béatrix d'Este, conservé au Musée du Louvre. Paris, 1877. Gr. in-8°.

Les Collections d'objets d'art de la Malmaison. (Extrait du Bulletin de la Société des Antiquaires de France de 1877.) Paris, 1877. In-8°.

Notice sur un faux portrait de Philibert Delorme. Paris, 1877. In-8°.

Le Retable de l'église de Mareuil-en-Brie. Paris, 1878. In-8°.

Etudes sur les Collections du moyen age, de la Renaissance et des temps modernes au Musée du Louvre. Paris, 1878. In-8°. 1 fr. 50

Deux Epaves de la chapelle funéraire des Valois a Saint-Denis, aujourd'hui au Musée du Louvre. Paris, 1878. In-8°.

Germain Pilon et le tombeau de Birague par-devant notaires. Paris, 1878. In-8°.

Fragments des Mausolées du comte de Caylus et du marquis du Terrail conservés au Musée du Louvre. Paris, 1878. In-8°.

Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des monuments français. Paris, 1878-1889. 3 vol. in-8°. 24 fr.

Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza. Paris, 1879. In-8°.

Observations sur deux dessins attribués a Raphael et conservés a l'Académie des Beaux-Arts de Venise. Paris, 1880. In-8°.

Une Œuvre inédite de Jean Bullant ou de son Ecole. Paris, 1880. In-8°.

La Cheminée de la salle des Cariatides au Musée du Louvre. Paris, 1880. In-8°.

Les Chandeliers de la chapelle du chateau d'Ecouen, au Musée du Louvre. Paris, 1880. In-8°.

Acquisitions du Musée de la sculpture moderne au Louvre, en 1880. Paris, 1881. Gr. in-8°.

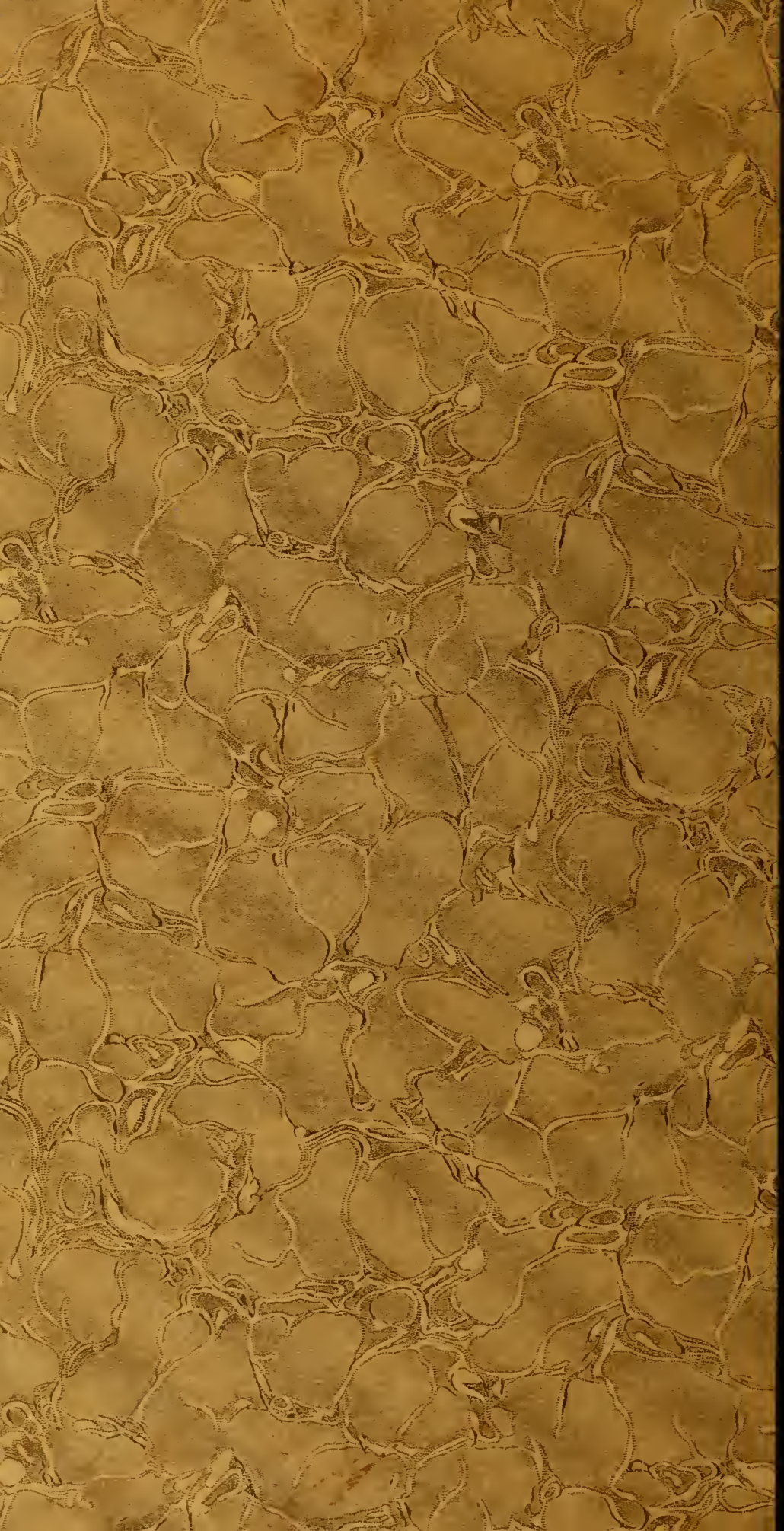
Supplément a l'article intitulé : « Deux Epaves de la chapelle funéraire des Valois. » Paris, 1881. In-8°.

Jean Warin, ses œuvres de sculpture et le buste de Louis XIII du Musée du Louvre. Paris, 1881. In-8°.

Quelques sculptures vicentines a propos du bas-relief donné au Musée du Louvre par M. Ch. Timbal. Paris, 1882. Gr. in-8°.

Quelques sculptures de la collection du cardinal de Richelieu, aujourd'hui au Musée du Louvre. Paris, 1882. Gr. in-8°.

Les Origines de la Renaissance en France, au XIVe et au XVe siècle. Paris, 1888. In-8°. 1 fr. 50

BESANÇON. — IMPRIMERIE PAUL JACQUIN.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21150 4821